

EL DIRECTOR MUSICAL COMO INTÉRPRETE-FORMADOR: *Reflexiones sobre el estudio de la interpretación musical en la dirección de bandas sinfónicas juveniles e infantiles¹*

Por Hernán Luis Aguilar

Resumen

Hoy en día el director de orquesta o de banda sinfónica no sólo debe ser un excelente músico y pedagogo, sino también un calificado intérprete. Por ello, a partir de la experiencia de la pedagogía y de la dirección de bandas sinfónicas en Colombia y del conocimiento del medio bandístico, el presente trabajo pretende delimitar los aspectos más importantes en la dirección e interpretación desde lo individual —el director—, hasta lo colectivo —la banda—, enfocadas en el concepto del director como formador e intérprete musical, identificando elementos, parámetros y conceptos que posibiliten el acercamiento a la interpretación, orientados a las prácticas colectivas de agrupaciones de vientos y percusión; generando así, reflexiones y discusiones acerca de la implementación práctica de los procesos formativos e interpretativos, enfocados en la dirección de bandas sinfónicas infantiles y juveniles, como aporte al quehacer del director de bandas sinfónicas en Colombia.

Palabras clave: Hernán Luis Aguilar, dirección musical, bandas sinfónicas, interpretación musical, director, intérprete, pedagogía de la música.

Abstract

Nowadays the symphonic conductor or band conductor, must be an excellent musician and pedagogue, also a qualified interpreter. For this reason, based on the experience of pedagogy and the direction of symphonic bands in Colombia and knowledge of the bands circle, this work tries to review the most important aspects in the direction and interpretation from individual aspect:-musical conductor-, until the collective -the band-, focused on the concept of the conductor as a musical trainer and interpreter, identify elements, parameters and concepts that make possible the approach to interpretation, oriented to the collective practices of wind and percussion groups; thus generating reflections and discussions about the practical implementation of training and interpretive processes, focused on the direction of children and youth symphony bands, as a contribution to the work of conductor of symphonic bands in Colombia.

Key words: Hernán Luis Aguilar, musical conductor, symphonic bands, musical performance, musical pedagogy, performer.

¹ Artículo académico presentado para optar al título de Magister en Música. Universidad EAFIT. Escuela de Humanidades Departamento de Música. Medellín, 2019. Asesor: Juan David Manco, Magister en Música.

1. INTRODUCCIÓN

La dirección de bandas sinfónicas juveniles e infantiles se ha convertido en una disciplina cada vez más exigente día a día. El director hoy en día no sólo debe ser un excelente pedagogo, sino también un calificado intérprete. Una de las principales razones de lo anterior, es el auge de los concursos de bandas que se realizan en distintas regiones del territorio nacional. Estos concursos han contribuido a la cualificación de un importante número de conformaciones de este tipo en casi todo el país (Valencia, 2011). Sin embargo, existen muy pocas instituciones con estudios formales en dirección de bandas musicales, en donde se puedan trabajar aspectos muy importantes en la dirección musical, como en este caso el objeto de estudio, la interpretación y la formación (Ministerio de Cultura, 2006).

Leonard Bernstein, afirma que el director es un escultor, cuya materia prima es el tiempo en vez del mármol, y para esculpirlo debe tener un enorme sentido de proporción y relación, así como tener la capacidad de poner en juicio los ritmos generales y la fraseología total de una obra musical. En otras palabras, debe poder dominar la pieza desde lo micro formal, meso formal y macro formal (Saudek, Bernstein, renovado, 1990).

La técnica de la dirección es una base importante y fundamental para la comunicación de las ideas musicales, pero es sólo la “punta del iceberg” cuando se trata llegar a ser un director de banda sinfónica. No es suficiente tener un buen oído si se desconoce lo que debe ser escuchado. En otras palabras, un oído hábil es inútil si la inteligencia musical no informa a este lo que debe percibir. Para Schuller el oído del director debe escuchar por medio de siete maneras distintas: “1) armonía, 2) entonación, 3) dinámicas, 4) timbre, 5) ritmo y articulaciones, 6) balance y 7) línea melódica” (Schuller, 1997). Según Schuller, esta es una habilidad que se desarrolla con muchos años de práctica. Además una de las características importantes en el proceso de formación de un director, es el conocimiento de un instrumento armónico, pues permite que el estudio de las obras musicales sea de una manera rápida y eficaz, facilitando la lectura y el aprendizaje de un amplio repertorio en corto tiempo (Wittry, 2007).

En cuanto a la interpretación musical, a diferencia de otras artes objetuales, debe comprender la importancia que representa la existencia de un mediador entre el público y la obra. Dicho mediador es el intérprete o ejecutante. Éste tiene la responsabilidad de recrear la composición, la cual será reinterpretada por el receptor en el momento de ser ejecutada teniendo en cuenta, la técnica de la dirección con relación a la gestualidad, la cual ocupa un

puesto importante que está directamente implicada en el resultado sonoro. Este aspecto resulta insuficiente muchas veces, ya que en el análisis de la partitura el director encontrará la interpretación más apropiada a la concepción del compositor (Montoya, 2017) y este deberá transmitir con la mayor fidelidad y claridad la intención musical que llegará a traducir el conjunto de músicos a cargo.

En la dirección de agrupaciones musicales, el todo es mayor que la suma de las partes” (Silvey, 2011). Desde el punto de vista holístico, la dirección debe tener la combinación de muchos aspectos para llegar a alcanzar una buena interpretación musical y la importancia tanto de la interpretación, como la función del formador en la dirección de bandas sinfónicas juveniles e infantiles es un reto que debe asumirse con responsabilidad ya que los tiempos son cambiantes y las exigencias musicales a nivel mundial son cada vez mayores, situación de la cual, a pesar del tipo de bandas que existen en nuestro país, no escapan.

En Colombia por ejemplo, estas agrupaciones son el núcleo central de las escuelas de formación artística musical en un alto número de municipios y ciudades. Las bandas no sólo ofrecen retretas y conciertos, además proporcionan una educación musical a niños y jóvenes, desarrollando diversas actividades lúdico-culturales en su entorno. Existen en la actualidad aproximadamente 1215 bandas ubicadas en 838 municipios de todos los departamentos, que vinculan alrededor de 42.000 niños y jóvenes en procesos bandísticos (Ministerio de Cultura, 2012). Además, gracias a la creación de los planes departamentales de bandas en algunas regiones del país, y la generación de espacios para el encuentro e intercambio de experiencias, como los encuentros y concursos de bandas antes mencionados; los oficios en torno a las agrupaciones de viento se diversificaron (Valencia, 2011).

Los directores de bandas estudiantiles hace algunas décadas, se encargaban de todo lo relacionado con el funcionamiento de su agrupación; en otras palabras, hacían las veces de formadores de cada uno de los instrumentos de la banda, compositores, arreglistas y gestores. A causa de dicha diversificación, se manifiesta la especialización individualizada en cada área, como composición y arreglos, formación (la mayoría de las bandas escuelas de música tienen maestros especializados en los distintos instrumentos que la conforman), dirección y gestión. Es por ello que los directores — salvo algunas excepciones— hoy en día se dedican a los oficios de dirección musical y de gestión cultural y/o administrativa en sus escuelas. Los directores de agrupaciones infantiles y juveniles en Colombia, se enfrentan a nuevas dificultades; entre ellas, las técnicas de ensayo y la interpretación musical propiamente.

Podríamos afirmar entonces, que la interpretación en la dirección de agrupaciones corales e instrumentales, al igual que las demás actividades musicales, se adquiere principalmente en la experiencia la práctica del quehacer. Sin embargo, existen una serie de textos que intentan abordar este tema los cuales centran en mayoría su discurso sobre la preparación individual del director, aspecto que a nuestro entender, es sumamente importante, pero apenas básico para ejercer dicha actividad. No obstante, se evidencian pocos títulos que aborden el problema de la interpretación de manera pragmática y su estrecha relación con el proceso formativo de agrupaciones estudiantiles.

Como motivación para artículo es la propuesta una serie de reflexiones teórico-prácticas para la dirección de conjuntos instrumentales enmarcada en las bandas sinfónicas, que sirva como pauta en el ejercicio de la dirección musical no sólo desde el punto de vista del formador, sino también desde el intérprete. El intérprete de un instrumento llamado en este caso, la banda sinfónica.

Además, intenta el acercamiento a los parámetros interpretativos en la dirección de bandas juveniles e infantiles, procurando que sean de utilidad principalmente para los directores, monitores y profesores de las bandas sinfónicas en los municipios del país, que no hayan realizado estudios formales en dirección musical; permitiendo un breve acercamiento y la eventual ampliación de sus conocimientos, no sólo desde lo pedagógico y administrativo, sino también desde lo artístico e interpretativo.

2. Contexto histórico de la dirección en la interpretación musical

La dirección musical va más allá de la compilación de una serie de conocimientos adquiridos durante años, ya sea desde, la academia, la experiencia o ambas en el mejor de los casos. (Rozo, 2016). Por ello, para comprenderla a fondo y abordarla desde sus más relevantes aspectos, como por ejemplo, el interpretativo; es necesario abordarla desde un contexto histórico.

Al través del tiempo, tanto en los sistemas antiguos como en los modernos, en la música vocal hay una mayor tradición en el uso de las manos, generando diversidad de gestos (signos) para indicar el tono o la forma melódica (Martínez, sf). En algunos casos, estas señales se usaban como ayuda nemotécnica para las melodías. Estas formas quirománticas se fueron convirtiendo en la base para los posteriores directores corales.

La presencia del maestro de Capilla en el Renacimiento (1400- 1600) nos muestra la figura de un compositor de la corte que se encargaba de organizar la música para el patrón en cuestión. En este momento, el compositor, además de crear la música, estaba obligado a contratar a quien la interpretara y a encargarse de que el resultado musical fuera agradable y suficiente para los oídos de su patrón. En resumen, el director surge para satisfacer la necesidad de organización y coordinación de un grupo de personas que enfrentan un objetivo común (Villareal, 2016).

En los siglos XVII y XVIII, los compositores dirigían sus propias obras desde el teclado. Éste instrumento cumplía la función del bajo continuo, con lo cual los directores-compositores podían utilizar la mano derecha para hacer señales de entradas, mientras la mano izquierda continuaba tocando la línea del bajo. Si en la interpretación las cosas comenzaban a decaer, entonces ambas manos rápidamente podrían tocar produciendo un ritmo básico o estable, devolviendo al director el papel de marcador de señales sin preocuparse del tiempo audible. En esta época se podía evidenciar la influencia que tenían los compositores desde el aspecto interpretativo, en las agrupaciones que dirigían; como lo manifiesta el compositor Harold Schonberg en el caso de Johann Sebastián Bach (Schonberg, 1990).

La afinación exacta de instrumentos de quienes tocaban para Bach, así como quienes correspondían a la orquesta entera, merecían su más profunda atención. Nadie podía afinar y ajustar sus instrumentos para complacerle; lo hacía todo él mismo. Comprendía perfectamente la distribución de una orquesta, aprovechaba bien el espacio y de una ojeada percibía las propiedades acústicas de un lugar (Schonberg, 1990).

Cuando hablamos del desarrollo de la interpretación en la dirección musical, es necesario mencionar algunos nombres que fueron de gran influencia para su evolución. Carl María von Weber (1786-1826) fue el primer director en ir más allá de mantener una unidad de tiempo en la orquesta. Acerca de los *tempi* en su ópera *Euryanthe*, Weber esbozó una relación entre el tiempo y sentimiento interior que se convertiría en el corazón de la teoría de Wagner una generación más tarde. Weber vio al director, inicialmente, como un intermediario entre cantantes y músicos (Martínez, s.f).

Gaspare Spontini (1774-1851) hizo énfasis sobre la importancia de la mirada del director: Para las óperas hacía numerosos ensayos, algunas veces llegó a ochenta ensayos. Fue quien impuso los ensayos seccionales o parciales como método de trabajo junto con los *tutti* (Bowen, 2003). Acercándonos al clasicismo e inicios del romanticismo, Felix Mendelssohn (1809-1847) fue quien sentó las bases de lo que hoy se conoce como orquestas

sinfónicas profesionales y dirección orquestal., estableciendo métodos modernos de ensayos, así como la fundación de importantes instituciones orquestales como la *Gewandehaus* de Leipzig (Villareal, 2016).

Entrando al periodo romántico, el pianista y compositor Franz Liszt (1811-1886) enfatizó lo poético sobre lo mecánico. En la época donde Mendelssohn y Berlioz apenas habían establecido un estándar, las orquestas estaban desconcertadas por los nuevos movimientos de Liszt. Éste no marcaba el compás, solo marcaba los acentos. Estos gestos se basaban en curvas lentas en el aire para los expresivos y fuertes golpes con el puño cerrado para los acentos (Martínez, s.f). Mientras tanto, Richard Wagner (1813-1883) propone en su tratado, que el tiempo ha de ser flexible y el director ha de acelerar y retardar el tiempo en favor de lo que está escrito en la partitura. Es sabido que Liszt usó esta manera de interpretar *rubato* en el piano, pero no supo llevarlo a la dirección, mientras que Wagner si lo consiguió. *“El matiz más importante para la verdad musical lo revela el tempo... el tempo correcto conduce automáticamente al estilo, y al carácter verdadero”* (Wagner, 1869).

Un gran exponente, Hans von Bülow (1830-1894) tuvo una influencia directa en la figura de Richard Strauss, quien fuera alguna vez su director asistente. Félix Weingartner, en un folleto dedicado a la dirección, menciona que Bülow fue de las primeras personas que “logró disciplinar a una orquesta”. Después de él, la interpretación ya no pudo hacerse descuidadamente (Villareal, 2016). Con Bülow nace lo que podríamos denominar “el director intérprete”. Quien además de poseer una técnica clara de dirección —habilidad de comunicarse sin palabras—, debe tener una gran sensibilidad musical. Debe conocer también los principios que determinan el sonido ideal de todos los instrumentos y descomponer y comprender los matices de cada uno dentro de una obra musical. Con esa información, debe ser capaz de proyectar un sonido que resulta de la sumatoria de cada instrumento, pero que, como en la alquimia, el resultado es mayor que la suma de las partes. Un buen director debe tener instinto e intuición musical y generalmente lo obtienen tras muchas horas de preparación antes de subirse al podio.

Históricamente podemos comprender que el director es mucho más que una especie de semáforo que sólo realiza indicaciones de manera mecánica. Su función va más allá de mover las manos en el podio. Como sabría cualquier músico experimentado, existen múltiples elementos que no aparecen de forma explícita en una partitura y, por tanto, una obra puede variar según la batuta que la dirija. Esa es la función de estos alquimistas del sonido que hacen de una interpretación algo único e irrepetible (Bonilla 2015).

3. Contexto histórico de las bandas sinfónicas juveniles e infantiles en Colombia

Históricamente, las bandas de viento se asocian al ámbito militar. No obstante, gracias a su vínculo con otros escenarios en la sociedad, nuestra memoria colectiva, tanto en Colombia como en otros países del mundo, las identifica con las agrupaciones musicales de las plazas de pueblos, los desfiles, las iglesias y los espacios públicos en general (Valencia, 2011).

Las bandas en nuestro país tienen su origen en los grupos de músicos que tocaban en los diferentes batallones en la época de la independencia. Estas bandas contaban con muy pocos instrumentos, pero no fue sino hasta mediados del siglo XIX que se empezaron a incorporar más instrumentos de viento para dar paso a las bandas musicales (Alarcón, 2010).

Las primeras bandas civiles se conformaron durante el siglo XIX vinculándose, primordialmente con los bailes de salón. La creación de bandas exigió la formación de músicos en la enseñanza de los instrumentos de viento. Esta dinámica expresa otro profundo vínculo de servicio social en el caso educativo, que se proyecta en el contexto colombiano desde las primeras agrupaciones, hasta nuestros días (Valencia 2011). La promoción de programas de formación y creación de bandas continuó en el siglo XX, esta se fundamenta en la enseñanza instrumental, de gramática musical y de las bases de la teoría tonal. Por lo general existe una etapa preparatoria en teoría de la música y fundamentos de lectura, para después emprender la práctica instrumental apoyada en métodos del instrumento correspondiente y los repertorios de cada agrupación.

Hacia 1978, coexistían dos modelos de bandas de viento en el territorio nacional: el de las regiones del interior más austero y serio, de influencia europea, y el de regiones mineras y ribereñas, con rasgo más africanos, de carácter festivo (López, Londoño, 2005). El modelo de la banda-escuela surgió en las décadas de los años 70 y 80 como resultado de proyectos adelantados por las gobernaciones de los departamentos de Caldas y Antioquia y rápidamente se dispersó hacia otras regiones del país (Valencia, 2011).

Las bandas juveniles municipales se apoyan en su mayoría, por medio de la institucionalidad cultural del Estado. Este esquema, ejemplificado en el caso antioqueño y con referencias importantes en departamentos tales como Cundinamarca, Boyacá y Nariño se replica en los 70's y 80's inicialmente a nivel municipal, mediante la conformación de bandas de música que funcionan en Casas de la Cultura, con apoyo de la alcaldía con la contratación

del director y la dotación instrumental (Valencia, 2011). En tanto el proyecto de bandas de viento sinfónicas colombianas fue creciendo, se requirió de la participación de otros profesores que apoyaron la labor formativa del director, lo cual ha permitido atender mayor número de niños y jóvenes, tanto en las cabeceras municipales como en las zonas rurales (Montoya, 2011).

Una de las características importantes del movimiento de bandas en Colombia es la existencia de diversos concursos y festivales de tipo nacional, departamental y zonal, en los cuales las agrupaciones confrontan y comparten sus logros artísticos, al tiempo que generan espacios de encuentro y socialización en las localidades que son sedes (Ministerio de cultura 2006). Podemos afirmar entonces, que las bandas siguen siendo un importante núcleo artístico y cultural en muchas regiones de Colombia. Su divulgación no sólo local, sino nacional e incluso internacional (debido entre otras cosas a los concursos antes mencionados), plantean retos significativos para los directores de estos ensambles desde lo formativo e interpretativo, conllevando necesariamente a una cualificación personal de su parte.

También debemos destacar que ante los altos índices de desempleo y analfabetismo en Colombia y que las condiciones de vida no son favorables para desarrollar una educación óptima y de calidad, el gobierno nacional ha generado procesos educativos y culturales intentando lograr una mejor educación teniendo en cuenta la música como pilar de dichos procesos. Instituciones como la Fundación Nacional Batuta, el Plan Nacional de Música para la Convivencia, la Red de Escuelas de Música de Medellín, y los planes departamentales de música, han sido ejemplo de este esfuerzo (Alarcón, 2010).

Algunas de estas instituciones han desarrollado estrategias para atender las necesidades de los directores de bandas a nivel nacional. La formación de directores se ha proyectado normalmente en los ciclos básico y medio, divididos en cuatro áreas específicas: formación musical general, formación en dirección, formación instrumental y formación en gestión (Valencia, 2011).

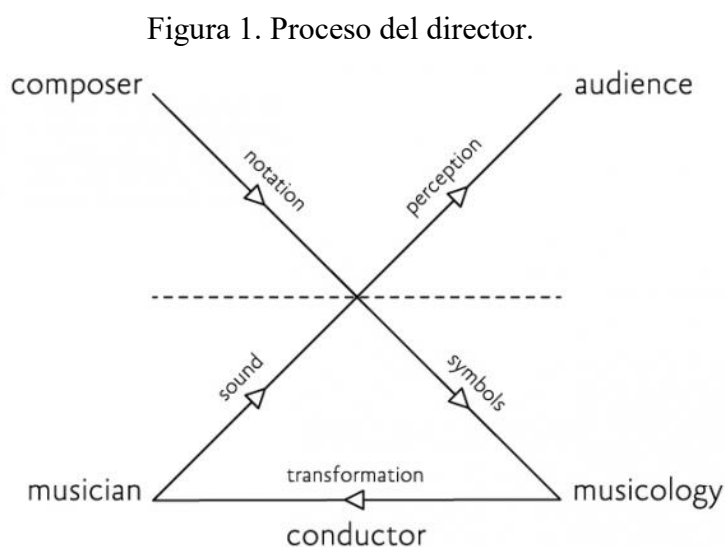
No obstante, se evidencia que son muy pocos los directores de banda con una educación formal en dirección musical, principalmente en los lugares más apartados del territorio nacional. Su loable función se centra normalmente en el adiestramiento de sus estudiantes y en la dirección administrativa de sus escuelas como se menciona anteriormente. Muchos de estos directores son músicos formados en la banda de su población y reciben como herencia la dirección de la misma por sus facultades como instrumentistas y sus dotes de liderazgo.

Esta tradición es muy común en las bandas municipales, incluso hoy en día (Ministerio de cultura, 2006).

4. El director como intérprete y formador

El director es el único intérprete musical que no produce sonido, esto hace que la dirección sea una actividad muy particular y especialmente compleja. La tarea más elemental del director en el podio es la coordinación de los acontecimientos musicales en su partitura. Muestra el momento en que la agrupación debe comenzar a tocar y el momento en que debe culminar el sonido, indica cada cambio de *tempo* y el volumen o la intensidad de cada sección de la agrupación. Pero en un nivel superior, el director es responsable de la realización completa del sonido de una pieza musical, o dicho de otra manera, es el encargado de la traducción de los símbolos de la partitura en el sonido. Dicho de otra manera traduce la manifestación de las aspiraciones del compositor (Schuldt-Jensen, 2015).

Según Morten Schuldt-Jensen, existe un proceso que todo director debe realizar en su proceso interpretativo, llamado el *Triángulo del director* (figura 1).



Fuente: Schuldt-Jensen (2015, p. 387)

El primer tramo del camino se refiere a la transformación de la idea musical en la configuración del tiempo, los instrumentos y las técnicas de interpretación, que tradicionalmente dan como resultado una partitura con notas y otros símbolos musicales. Comprender esta parte del proceso es crucial para el director en su objetivo de identificar la

intención musical del compositor. El segundo tramo trata sobre el sonido, la acústica y la percepción musical, cosas "allá afuera" que el director no puede controlar, pero de las cuales la conducción de la idea musical depende profundamente.

La línea intermedia es donde el director lleva la idea codificada al ensamble y administra o gestiona de alguna manera la transformación en sonido, a menudo con resultados muy diferentes. Así mismo, Schuldt-Jensen, realiza un paralelo entre la interpretación en la dirección musical y la semántica, manifestando que:

“El resultado semántico de una oración hablada obviamente puede variar o incluso cambiar radicalmente, dependiendo del tono de voz, el volumen, el tempo, el color y la relación entre las vocales y las consonantes, las pausas, etc. Asimismo, la percepción de una unidad semántica de música depende de una gran cantidad de posibles variaciones técnicas en la forma en que se produce el sonido, y para obtener la expresión que él ha planeado, el director debe seleccionar, proporcionar o completar esta información, que no está necesariamente presente en la partitura y en las partes, pero es necesario para los músicos. Hasta cierto punto, se podría decir que esta terminación y selección conforma su interpretación de una pieza” (Schuldt-Jensen, 2015)

Es conocido por muchos que un director experimentado puede "escuchar" la partitura en su cabeza, capacidad adquirida en principio, durante el proceso de estudio y preparación previa al ensayo. Pero cada ensamble, sea orquesta, banda o coro, es diferente; al igual que la sala de conciertos o recintos con acústicas variadas. Schuldt-Jensen manifiesta lo siguiente con respecto a la interpretación en vivo con acústicas diferentes:

“Al igual que cualquier otro músico ejecutante, el director se emociona e incluso desarrolla espontáneamente nuevas ideas musicales durante la actuación. Por lo tanto, lo que él y el conjunto ensayan deben ser modificables en cierta medida para permitir que se alcance un óptimo artístico en el entorno acústico y espiritualmente nuevo de cada actuación” (Schuldt-Jensen, 2015).

Entonces, cuando se pretende dirigir bandas sinfónicas juveniles e infantiles, no se debe dejar por alto que la interpretación y la formación siempre van de la mano. Edward Lisk , define este concepto de la siguiente forma:

“Como maestros, es nuestro deber, y de hecho nuestro honor, ayudar y guiar el pensamiento de nuestros estudiantes en el proceso musical. Al involucrar activamente sus mentes, desarrollamos sus habilidades de interpretación y enseñarles a tomar decisiones musicales inteligentes a través de las cuales experimentarán más plenamente todo el mundo de las obras maestras musicales.”(Lisk, 2007)

En la práctica es muy común observar que los directores estamos instruidos para corregir e indicar a los músicos qué hacer con respecto a un pasaje determinado; pero en las agrupaciones en proceso de formación, no basta sólo con hacer esto. Es de gran importancia que el director enseñe a sus estudiantes, las pautas para que puedan pensar por sí mismos. En otras palabras, el director debe enseñar a sus alumnos a tener un criterio determinado en el momento de interpretar sus instrumentos en la clase o en el ensayo. Consideremos que los estudiantes de la banda deben obtener con el tiempo, la capacidad de tomar sus propias decisiones para llegar a ser musicalmente independientes. No solo contribuyendo a la formación personal de cada individuo, sino que permitirá realizar montajes del repertorio de manera más rápida y efectiva.

Respecto a este aspecto, Edward Lisk, manifiesta que:

“Un aspecto importante de enseñar a los estudiantes a pensar es desarrollar su capacidad para concentrarse, y mantener el enfoque de los estudiantes es quizás el mayor desafío que enfrentamos en nuestros ensayos. Nuestra prioridad es desarrollar habilidades de pensamiento estudiantil que guíen la interpretación de un instrumento (sin errores) durante un período de 3 a 20 minutos de una coral, marcha, obertura u otro trabajo ” (Lisk, 2007).

Más que ejercer poder y dominar, la función de un director de bandas debe ser incitar a sus músicos a hacer buena música en la medida de sus posibilidades; pero la realidad de los países en vía de desarrollo, impone el ejercicio de múltiples funciones, sobre todo cuando su labor es desempeñada en agrupaciones juveniles e infantiles (López, Londoño, 2005).

Por muchos años los directores han sido los responsables de la formación teórica y técnica de los integrantes de la banda, así como la función de realizar arreglos y composiciones para sus agrupaciones, a la vez que realizan funciones administrativas y de gestión de sus escuelas. Además se han encargado de las actividades musicales concernientes con la población donde se encuentran, tales como eventos religiosos, asesoría de grupos folclóricos y demás manifestaciones musicales de la región. Según el Plan Nacional de Música para la Convivencia:

“El director es el principal recurso de la banda – escuela ya que cristaliza el proyecto de formación y práctica musical. En lo posible la alcaldía debe vincular laboralmente al director, quien tiene como responsabilidad de dar cuenta de su calidad artística y educativa, crear o consolidar la banda – escuela y adelantar una labor permanente de gestión para que el proceso se fortalezca y sea sostenible. El director de la banda – escuela debe tener conocimientos musicales, ser un instrumentista de viento o percusión y contar con experiencia en la práctica musical de las bandas de vientos. Su formación no necesariamente debe ser de carácter universitario, ya que la dirección de banda en Colombia no se encuentra formalizada como carrera profesional universitaria, a pesar de constituir una práctica cultural con más de un siglo de trayectoria” (Ministerio de cultura, 2006).

4.1 La interpretación como medio de comunicación y expresión

En las llamadas artes temporales, como la música, la danza o el drama, las obras no descansan sobre una realidad física tangible, sino que son generadas en el tiempo (Carra, 1998). Su perdurabilidad depende de algo por completo ajeno a ella misma, de una realidad

extrínseca como es la escritura, en el caso de la obra dramática, o la grafía plasmada en la partitura, como es el caso de la música. Ésta última, ha necesitado desde sus inicios de un mediador para llegar al receptor u oyente (Restrepo, 2015). Es por esto que toda música escrita requiere de una interpretación.

Para hacer posible la recreación de una pieza musical, ha sido necesario implementar un sistema de notación, que no ha terminado de evolucionar con los años. Desde el momento germinal en el que el músico fue consciente de que no bastaba con la transmisión oral, y que sigue hoy en día evolucionando, para hacer frente a necesidades siempre renovadas (Carra, 1998). Por ejemplo, J. Rink menciona en su libro *La Interpretación Musical*:

“El intérprete debe conocer y comprender la estructura inmediata y general de la música, contar con una «estrategia» expresiva para realizarla y tener resistencia para enfrentarse a los requerimientos físicos y las tensiones psicológicas que plantean la interpretación en público” (Rink, 2006).

Por esto, para hablar de expresión en la música por medio de la interpretación, algunos autores afirman que la corporalidad juega un papel muy importante sobre la misma. Según Asdrúbal Vinasco: *“En el caso de los intérpretes instrumentistas o cantantes, esta idea sobre la obra musical será realizada en su performance por medio de movimientos en un entorno escénico”* (Vinasco, 2011)

Además añade: *“Esta representación es, al mismo tiempo, la realización física de la idea musical previamente concebida y un nuevo signo que se expresa por diferente medio”* (Vinasco, 2011).

Sobre este aspecto, algunos tratados antiguos sobre interpretación, mencionan la importancia de la interacción entre la estructura musical, la expresión y el cuerpo. J. Rink manifiesta que algunos de estos autores (....) “sugieren que diferentes tipos de movimiento producen y al mismo tiempo provienen de los efectos relacionados con diferentes tempos musicales” (Rink, 2006).

La cuestión de si la música es o no un lenguaje, si posee algún significado que la trascienda, si es capaz o no de transmitir o despertar emociones en el oyente, ha sido ampliamente debatida desde el siglo XVIII hasta nuestros días (Carra, 1998). No obstante, podemos constatar que la acción de interpretar una obra, crea una dualidad entre el ejecutante —quien interpreta los signos o grafías musicales de la partitura— y el oyente —quien interpreta la obra ejecutada—con lo cual, se puede afirmar que existe una interacción entre

emisor y receptor, donde la interpretación musical, podría ser denominada como una forma de comunicación no convencional que transforma el lenguaje musical en un elemento tangible.

5. Reflexiones en torno a la dirección de bandas sinfónicas juveniles e infantiles desde la interpretación

Las reflexiones que aquí se exponen son el resultado de distintas actividades que contribuyeron a la realización de una propuesta formativo-interpretativa para la dirección musical. Estas actividades están integradas por estudios formales, talleres, seminarios y clases maestras en dirección de bandas y orquestas sinfónicas con directores de distintas nacionalidades; visitas y entrevistas a directores de bandas locales y nacionales, así como investigaciones y análisis de textos afines con el tema en específico.

Cuando hablamos de la interpretación en la dirección de bandas sinfónicas juveniles e infantiles, es importante diferenciar y tratar algunos conceptos o factores que podrían ser determinantes para una mejor ejecución de las piezas a interpretar. Se hace fundamental aclarar que el orden en que se exponen dichos conceptos no determina su grado de importancia o jerarquía, ya que estos serán abordados constantemente en la actividad de montaje y servirán como un acercamiento metodológico para la práctica interpretativa.

Se propone que estos aspectos sean enseñados y abordados constantemente en el ensayo, debido a que a diferencia de las agrupaciones profesionales, los músicos en proceso de formación, no se encuentran muy familiarizados con éstos aspectos

5.1 Acerca del sonido

Cuando se está al frente de una banda sinfónica infantil o juvenil, hay que tener presente que los estudiantes tienen un conocimiento básico de su instrumento, que su sonido y la técnica instrumental, se encuentran en lo que se podría denominar como proceso de depuración o de desarrollo. Entonces la búsqueda y el trabajo de un buen sonido en este tipo de agrupaciones, se puede realizar de manera colectiva reflexionando sobre fenómenos como:

El sonido antes de ser producido

Es muy común en los músicos ejecutantes, la idea de que antes de producir un sonido este debe ser pensado o imaginado previamente. El músico estadounidense Arnold Jacobs decía:

“Yo toco con dos instrumentos, uno en mi mente y el otro en mis manos. El instrumento de mis manos es un espejo del instrumento de mi mente” (como se citó en Muñoz, 2014). En la dirección este concepto debe ser entendido de igual manera, es aquí donde se podrían encontrar semejanzas entre un intérprete ejecutante y un intérprete director.

De igual manera, ayuda en nuestros procesos bandísticos la aplicación de lo que podríamos denominar como un pre-concepto platónico del sonido. Sabemos que Platón presenta dos niveles de realidad en su teoría filosófica: el primero es el mundo de las cosas, de las apariencias, de las sombras, que se perciben con los sentidos. Este es el mundo de la materia, compuesto de objetos imperfectos y sujeto a continua mutación o cambio. Y el segundo es el mundo de las ideas, de la luz, totalmente inmaterial, al que se llega a través del camino del conocimiento. Es el mundo de las formas ideales, perfectas y universales (Filosofem, 2015). Dicho de otra manera, para Platón el mundo de las ideas es la auténtica realidad y el mundo de las cosas es solo una copia del mundo de las ideas.

En ese sentido, y haciendo una analogía de esta idea platónica con el concepto del sonido, es importante pensar en el sonido “ideal” de la agrupación que estamos dirigiendo. Imaginar de antemano el sonido que queremos producir (el mejor sonido posible), para así tener claro qué aspectos debemos mejorar y trabajar, para conseguir ese sonido “real” o ese sonido “ideal” en la banda sinfónica.

Muchos directores tienen como referente el sonido de sus propias agrupaciones, o el de las bandas que dirigen sus pares en la región. Para adquirir un preconcepto del sonido “ideal”, según nuestra experiencia, es necesario escuchar constantemente —en vivo o en grabaciones—, no solo bandas, sino también orquestas sinfónicas con un alto nivel interpretativo, ya que estas agrupaciones por lo general cuentan entre sus filas con instrumentistas con un sonido desarrollado y óptimo.

5.2 Acerca del aire y la respiración

Los conceptos del aire y la respiración son determinantes para la ejecución de instrumentos de viento y por ello, es importante aclarar que todos los estudiantes deben experimentar una etapa de preparación antes de ejecutar los instrumentos como tal, y esta etapa contempla el aprendizaje de una buena y óptima técnica de respiración. Sin embargo, es muy común que los alumnos olviden aplicar estos conceptos cuando realizan las actividades musicales de manera colectiva. Es aquí donde el director tiene un papel determinante, ya que está en la obligación de recordar y trabajar estos factores constantemente en el ensayo. Estos son: “La columna del aire” y “el aire caliente”.

Una columna de aire estable, continua y profunda es determinante para el buen sonido en los instrumentos de viento. Además su calidad se incrementa si el aire es producido de manera cálida. Esto se debe a que cuando se piensa en tocar con aire caliente, la garganta se “ensancha”, permitiendo que transite más aire por la boquilla, haciendo que el sonido a su vez obtenga más potencia. Uno de los errores que más cometen a menudo los estudiantes, es tocar su instrumento con poco aire cuando la partitura indica *piano*. El aire siempre debe ser cálido y su columna profunda, estable y continua en todas las dinámicas. La diferencia radica en la velocidad de la misma. En el *piano* el flujo del aire es lento y en el *forte* el flujo del aire es rápido.

5.3 Acerca de la afinación

La noción de afinación es muy utilizada en el ámbito de la música, en referencia a lograr que los instrumentos reproduzcan cada una de las notas que componen su extensión total, de acuerdo a una convención determinada, según sea necesario para las piezas que se desee ejecutar. Desde el punto de vista técnico, la afinación de un sonido está determinada por la frecuencia fundamental de las ondas sonoras² medida en ciclos por segundo o hercios (Hz). Para que los humanos podamos percibir un sonido, éste debe estar comprendido entre el rango de audición de 20 y 20.000 Hz. Sin embargo, no es suficiente afinar la banda, bien sea con un afinador electrónico, o con el LA del oboe —como indica el protocolo en la mayoría de los casos—, la cuestión de cómo afinar un grupo extenso como una banda o una orquesta, es un asunto bastante más complejo y que requiere la atención del músico y del director a su cargo, en todo momento y circunstancia.

La formación en música de cámara para los integrantes de la agrupación, siempre es un ejercicio altamente recomendable para que se acostumbren a oír a sus compañeros y a adaptar, no sólo la afinación, sino también el timbre. En ese sentido, los problemas de la afinación en la banda, son más una cuestión de diferenciación tímbrica que de frecuencia sonora; en cualquier caso, lo mejor que puede hacer el director, es velar porque cada uno de sus estudiantes, estén atentos a adaptarse con el grupo en todo momento y circunstancia.

Ejercicios de afinación

La afinación es el resultado de un proceso de unificación de las frecuencias y los timbres de cada instrumento. Para tal propósito, es necesario desarrollar el oído musical de los

² Es lo que permite distinguir entre sonidos graves, agudos o medios.

estudiantes, no solo en las clases teóricas que se imparten en la escuela de música, sino también en el ensayo. Un ejercicio sencillo, pero efectivo para ello, es realizar actividades de dictados imitativos por medio de escalas mayores (para niveles iniciales), y mayores y menores (para niveles avanzados).

Entonces, se escoge una escala y se invita a uno de los integrantes a que realice un pequeño dictado. Al principio con las tres primeras notas de la escala y con distintos ritmos. Inmediatamente después, el resto de los integrantes debe intentar reproducir dicho dictado. Este ejercicio ayuda al músico a escuchar constantemente, lo que le permitirá desarrollar su oído musical.

Un segundo ejercicio que ayuda a mejorar la afinación, es invitar a los estudiantes a escuchar al compañero que tienen al lado derecho o izquierdo, mientras se realiza una escala al unísono; e intente identificar si entre su nota y la nota producida por el compañero, se evidencian *batimentos*.³ En principio, el estudiante sólo debe detectar si hay *batimentos* o no. Para algunos este proceso puede llegar a ser un poco difícil, pero después de identificarlo, debe intentar corregirlo por medio de la embocadura y/o el diafragma; aclarándole al músico que a más velocidad de *batimentos* entre los dos sonidos, más desafinada estará la nota en común, y entre más lenta sea la velocidad del *batimento*, más cerca estará de afinar; hasta llegar a la ausencia de *batimentos*.⁴

5.4 Acerca del balance

Los dos elementos más importantes en el sonido de la banda son el control de la afinación y balance. El desafío de escuchar es, además de detectar los posibles errores en la afinación, usar esa información para equilibrar una amplia gama de instrumentos. Equilibrar un conjunto significa interpretar efectivamente la dinámica en relación con todo el conjunto.

Es fácil comprender el grave problema de equilibrio que se produce cuando se escribe un *forte* o un *fortissimo* en todas las partes. Si se observan tales marcas dinámicas sin ajuste, el sonido resultante de la banda será extremadamente penetrante y estridente, debido a los instrumentos agudos que tocan en el *fortissimo* (Lisk, 2007). Los tonos de baja frecuencia viajan mucho más lento que los instrumentos de tono más alto. Lo mismo ocurre cuando se escribe una dinámica *pianissimo* en todas las partes. Lo que suele ocurrir es que los instrumentos de tono más bajo tocan con demasiada suavidad para equilibrar los tonos más

³ Fenómeno acústico que se genera al interferirse entre sí dos ondas sinusoidales con frecuencias ligeramente distintas

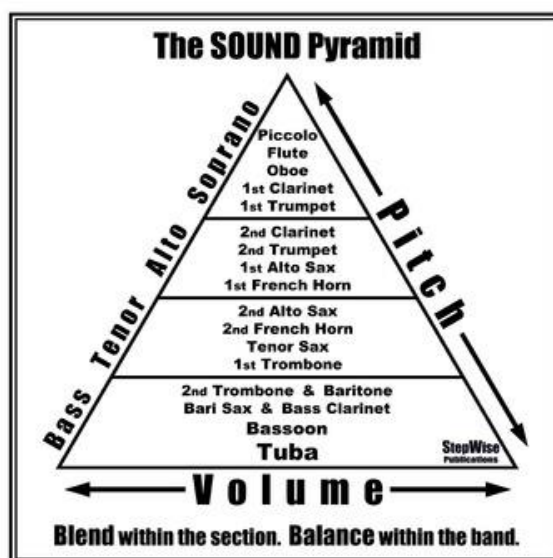
⁴ Cuando las dos notas están perfectamente afinadas

altos. En estos casos el director debe ajustar la dinámica para mantener el equilibrio entre los tonos altos y bajos.

Técnica de la pirámide

Muchos teóricos y directores de banda en el mundo trabajan el balance de sus ensambles bajo un concepto conocido como el sonido piramidal (figura 2).

Figura 2. Técnica de la pirámide



Fuente: <https://www.teacherspayteachers.com/Product/Band-Sound-Pyramid-Poster-1646040>

Esta técnica consiste en mantener el balance de la agrupación, desde el instrumento más grave de la banda, hasta el más agudo. Es recomendable trabajar esta técnica en la sección de calentamiento del ensayo, por medio de escalas, de la siguiente manera:

Selecciona una escala mayor o menor (dependiendo del nivel de la banda). Primero al unísono y luego por acordes, interpretándola con notas largas en distintas dinámicas; conservando una jerarquía desde la base, hasta la punta de la pirámide. Por ejemplo: Para mantener un balance en la dinámica *forte*, la jerarquía debe ser la siguiente, bajos - barítonos (*forte*), tenores (un poco menos que *forte*), contraltos (*mezzoforte*), sopranos (un poco menos que *mezzoforte*). De la misma manera en todas las dinámicas. En el libro *The creative conductor*, se menciona lo siguiente al respecto del balance de las distintas frecuencias encontradas en una banda de vientos:

“Tocado suavemente, un tono de baja frecuencia debe tener diez veces la energía de un tono de rango medio para que suene tan alto y casi cien veces la energía en niveles más altos. Nuestros oídos son más sensibles a los tonos altos, que requieren solo una fracción de la energía para sonar tan alto como un tono de rango medio” (Lisk, 2017).

5.5 Acerca de la expresión o musicalidad

Uno de los aspectos más difíciles de transmitir a los estudiantes en cuanto a la interpretación en las bandas sinfónicas es la naturaleza expresiva de la música. Es muy común escuchar en los conciertos de algunas bandas estudiantiles, que la mayoría de aspectos como las notas, la articulación, las dinámicas y demás, han sido meticulosamente preparados; pero se escucha muy poca expresión fuera de las marcas indicadas (Lisk, 2017).

A menudo en nuestro país, son impartidos seminarios y talleres que abordan esta área pero, aun así, la expresión musical sigue siendo un concepto vago y misterioso, dejando carencia de una directriz específica en cuanto a cómo enseñar la expresión y el “sentimiento” dentro del contexto de las frases o la notación.

Algunos teóricos hacen un paralelo entre este concepto de la interpretación con los signos y simbología de la semántica. Cuando escuchamos hablar a las personas, escuchamos el flujo rítmico de las palabras, matices e inflexiones para el significado y la comprensión. Gracias a estos podemos entender si el emisor refleja tristeza, miedo o alegría. Estos aspectos también pueden ser aplicados en la música. Al respecto Edward Lisk manifiesta lo siguiente:

“Cualquier tipo de notación (números, palabras, colores, etc.) tiene un "mensaje" que crea y comunica significado. ¿No debería el lenguaje de la música (notas, patrones de ritmo, etc.) proyectar sentimientos y significados más allá del símbolo anotado? Uno debe responder a la notación de una manera similar a hablar o leer un libro. O, como dice Menahem Pressler, del Beaux Arts Trio, “El énfasis sutil puede comunicarse en la música, comparándolo con la forma en que hablamos” (Lisk, 2007).

Ejercicios para afianzar la musicalidad o expresión (descubrir el centro emocional)

Para trabajar el concepto de expresión, es necesario ayudar a los estudiantes a descubrir su centro emocional por medio del lenguaje hablado (Lisk, 2007). Presentamos los siguientes ejercicios para permitir a los alumnos alcanzar dicho fin:

Seleccione un alumno para recitar un verso determinado. Anime al estudiante a sentirse libre de dar forma a las frases de una manera que crea que proyectará su propio mensaje especial. Continúe la recitación con distintos estudiantes, para ver las diferencias que cada uno proyecta.

A medida que cada estudiante lea el enunciado, escuchará cómo se reservan y restringen cuando tratan de ser expresivos. Lo mismo ocurre cuando tocan sus instrumentos. La libertad de expresión es inusual, ya que los estudiantes esperan instrucciones específicas para la corrección definidas por el profesor. Aquí, nos encontramos con su miedo al riesgo, que reprime o inhibe su potencial expresivo. Esto es exactamente lo que ocurre cuando tocan frases musicales. Quieren que el profesor les indique dónde deben estar el *crescendo*, el *decrescendo*, los acentos, etc., y estos elementos están tan lejos como lo hacen con la expresión musical (Lisk, 2007)

Este ejercicio activa las mismas señales neurológicas utilizadas para la expresión musical. La expresión es la interpretación de signos y símbolos, junto con la personalidad del individuo, y el ejercicio libera la personalidad del estudiante. No hay diferencia entre la expresión musical y la personal. Las conexiones emocionales entre el individuo y la palabra hablada o la notación musical son idénticas. La expresión personal es lo que hace que la interpretación musical sea única.

Una vez que se establezca esta conexión con sus estudiantes, inmediatamente se notará un cambio significativo en la forma en que estos interpretan sus instrumentos. Los estudiantes conectan el sentimiento que existe en sus mentes con las frases musicales, pueden proyectarse y sentir autoconfianza al interpretar una obra. Si tuviesen un *solí* no habría miedo, ya que no habría riesgo, pues hay una práctica previa en colectivo.

5.6 Acerca del ensayo

Es muy común escuchar la frase “un buen ensayo depende de un buen director”. En otras palabras, el director debe estar altamente preparado antes de comenzar un montaje con un ensamble determinado. Los directores deben invertir un alto número de horas para el análisis y estudio de las obras a ensayar.

En el caso de los ensambles en proceso de formación, dicha preparación debe ser aún más profunda, debido a que el director debe enseñar, practicar y aplicar conceptos y aspectos que la mayoría de los músicos profesionales conocen por sus años de estudio y experiencia, a diferencia de los estudiantes. En palabras de Bruce Pearson (2009), *“la actitud educativa que se refleja en el podio tendrá un efecto tremendo en el éxito o fracaso del tiempo de ensayo del director”* (Pearson, 2009)

Importante también, tener en cuenta al momento del ensayo la actitud del director hacia los músicos de su agrupación. ¿De qué manera el director debe interactuar con los músicos en proceso de formación? ¿El trato a los músicos debe ser similar, tanto en agrupaciones profesionales como formativas? Pueden existir un sin número de opiniones que intenten responder estas preguntas, muy importantes si se quiere; pero después de conocer muchos casos de directores en ejercicio, al igual que textos y experiencias propias, se puede concluir que hay algo en común en cuanto a la relación psicológica con el director y sus músicos; y es el hecho y el efecto de “inspirar”. Son muy comunes las teorías acerca del liderazgo en términos generales que basan el éxito de un grupo, empresa o agrupación musical, en la inspiración que el líder transmite a su equipo. En este caso, Yeiny Avenecer (2015) afirma lo siguiente:

“Se presume que ciertos líderes puedan desarrollar la capacidad para inspirar a sus seguidores a realizar esfuerzos extraordinarios a fin de lograr los objetivos de la organización, a través de conductas que podrían incluir recompensas contingentes. El comportamiento de recompensa incluye la especificación del trabajo requerido para obtener recompensas con el fin de influir en la motivación. También se aplica la administración activa y pasiva que se define en términos de buscar errores e imponer reglas para evitarlos” (Avenecer, 2015)

Por lo tanto, podríamos afirmar que el éxito de un buen ensayo es la combinación de una actitud positiva e inspiradora por parte del director, además de los conocimientos y habilidades de carácter técnico antes mencionados; así mismo debe tener unos objetivos claros y una estructura que permita que esos objetivos se cumplan de manera oportuna.

Estructura del ensayo

Una característica importante de un ensayo exitoso, es que esté bien planeado y estructurado. Si bien cada ensayo requiere un grado de espontaneidad, cuanto más estructurado sea el ensayo, más productivo será. Para el caso de la mayoría de los ensayos de bandas en proceso de formación, se propone el siguiente plan de ensayos:

1. Calentamiento

El calentamiento es uno de los componentes más importantes de un buen ensayo, porque es donde se desarrolla la mayor parte de las habilidades y conceptos antes explicados. También establece el ambiente para una buena actividad, ya que prepara mental y corporalmente a los instrumentistas.

Un calentamiento podría incluir en términos generales, tres tipos de ejercicios:

- a. Ejercicios de respiración
- b. Trabajo con boquilla (notas largas y resistencia)
- c. Trabajo de escalas (con el instrumento)

Si bien el calentamiento es parte de la rutina diaria, no debe ser inconscientemente repetitivo. Hay que intentar ser lo más creativos posible, para mantener motivados a los estudiantes

2. Trabajo técnico y de sonoridad (corales)

Después del calentamiento y antes de abordar el repertorio a trabajar, es recomendable realizar un proceso técnico de sonoridad por medio de corales que estén adaptados al formato específico de la agrupación que se esté dirigiendo. Este trabajo permite afianzar los conceptos trabajados en el calentamiento, llevados estos a una pieza musical, que en el caso de los corales, es más fácil de abordar por parte de los estudiantes.

Un ejercicio implementado por muchos directores por medio de los corales, es cantar estos con los estudiantes antes de tocarlos con los instrumentos. Como se sabe, los corales normalmente manejan cuatro voces, las cuales están divididas en todos los instrumentos de la banda. Intentar realizar un ejercicio coral con la agrupación, facilita la independencia de los estudiantes, y al mismo tiempo aborda el solfeo como habilidad que deben adquirir y aplicar los estudiantes en todo momento.

3. Lectura a primera vista

Los objetivos del segmento de lectura a primera vista son dos. Primero, está reservado como un momento para introducir a los estudiantes a la nueva música. Y segundo, este segmento de ensayo permite tiempo para agudizar las habilidades de lectura a primera vista de los estudiantes; aspecto de suma importancia que se ve reflejado en el buen nivel de una agrupación musical.

Es de aclarar que este aspecto debe ser trabajado paralelamente en las clases teóricas de la escuela musical.

5.7 Acerca del repertorio.

Los ensambles integrados por personas en proceso de formación, poseen una variedad importante en sus niveles, con lo cual, los estudiantes no cuentan con habilidades homogéneas normalmente. Esto hace que la lectura y posterior trabajo del repertorio, deba ser abordado por separado previamente.

En ese sentido, lo ideal es realizar ensayos por filas —por instrumentos— y ensayos seccionales —por familias de instrumentos—. Por medio de estas actividades se pueden depurar las dificultades propias de cada instrumento en el repertorio a trabajar. Realizando por último el ensayo *tutti* verificando la obtención de resultados y asegurando así, si el repertorio propuesto puede funcionar para la agrupación y cumple con los objetivos trazados en el plan de trabajo.

Los aspectos abordados en este escrito, son sólo un preámbulo de lo que podríamos denominar como una propuesta formativa-interpretativa para la dirección de bandas sinfónicas juveniles e infantiles. Dichas reflexiones están enmarcadas bajo conceptos que se recomienda impartir y llevarlos a la práctica en las actividades grupales de nuestros ensambles sin dejar por alto que cada agrupación se encuentra bajo contextos diferentes, dependiendo de la región donde se encuentre.

Parámetros como el sonido, la afinación, el balance, la musicalidad y las técnicas de ensayo, son fundamentales para una buena interpretación; infortunadamente debido a su dificultad, no son abordados y practicados conscientemente y periódicamente por los estudiantes. Entonces, la responsabilidad como directores, es incentivar el estudio y perfeccionamiento de dichos aspectos con los músicos en formación, los cuales pueden verse en principio como aspectos musicales avanzados, pero que abordados de manera didáctica en los ensayos, pueden ser fácilmente entendidos por los estudiantes, ayudando a que se inicie un proceso de auto indagación, de manera musical, lo que aportará en el resultado artístico de la agrupación.

6. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Es amplia la discusión cuando se habla de la interpretación musical en el ámbito de la dirección de bandas, coros y orquestas. Por ello se intenta clarificar que la formación y la interpretación están estrechamente asociadas en la dirección de ensambles en proceso de formación, términos que no son de gran acervo dentro de la formación universitaria y que no son muy abordados en los encuentros de directores orquestales por tratarse de un tema acercado al quehacer pedagógico. Entonces, la interpretación desde el punto de vista del director de bandas sinfónicas juveniles e infantiles, puede entenderse como la combinación entre la preparación individual (técnica gestual, conocimientos generales, análisis de la partitura, etc.), con la enseñanza y puesta en práctica de distintos parámetros, que servirán no solo para la formación individual de los estudiantes, sino que contribuirán al montaje y preparación del repertorio.

Es necesario aplicar y trabajar otros conceptos, que en el momento de interpretar obras musicales desde la dirección, también pueden ser importantes. Por esto, se realizó una breve introducción de lo que se conoce como la interpretación en la dirección musical, concepto que ha sido de amplio estudio y análisis y que seguirá evolucionando cada vez más desde el punto de vista artístico-musical, ya que ha sido someramente estudiado en el ámbito pedagógico dejando vacíos importantes frente a la realidad musical del país y respecto al tipo de formación que es necesaria en cada contexto. También, muchos aspectos y parámetros ligados a la interpretación, no fueron abordados aquí; dejando a voluntad del lector el estudio

y el análisis de otros conceptos que incrementen sus conocimientos con el tema en específico, en virtud del mejoramiento interpretativo de sus ensambles.

Finalmente, se concluye que el estudio de la dirección de bandas sinfónicas infantiles y juveniles, se encuentra en proceso de desarrollo en países como Colombia. Esto propicia a que la invención de propuestas y textos que traten el tema de la interpretación en la dirección musical, puedan ser de suma importancia y ayuda para los directores de estos ensambles, principalmente los que se encuentran en proceso de formación, y que deseen contribuir a la interpretación de obras musicales y por ende al montaje del repertorio en las actividades de sus agrupaciones; sin dejar por alto que cada agrupación se encuentra bajo contextos diferentes, en cuanto aspectos socio económicos, socio culturales, políticos y familiares; y que estos entornos facilitan nuestra labor o necesitan eventualmente más atención de nuestra parte para llevarla a cabo de manera satisfactoria, pues antes que músicos, formamos seres humanos partícipes de una sociedad.

Referencias

- Alarcón Carreño, J. G. (2010). Reflexión histórica de la dirección sinfónica en Colombia. Directores destacados. *Música, cultura y pensamiento*, 2(2), 45 - 53. Obtenido de http://www.conservatoriodeltolima.edu.co/images/revistas/MCP2/4_Reflexion_historica.pdf
- Avenecer, Y. (2015). *Motivación y liderazgo*. Tesis de grado, Universidad Rafael Landívar, LICENCIATURA EN PSICOLOGÍA INDUSTRIAL/ORGANIZACIONAL, Quetzaltenango- Mexico. Obtenido de <http://recursosbiblio.url.edu.gt/tesisjcem/2015/05/43/Cano-Yeiny.pdf>
- Bonilla, M. (2015). ¿Qué hace el director de orquesta? *Revista Arcadia*. Obtenido de <https://www.revistaarcadia.com/musica/articulo/que-hace-director-orquesta/42635>
- Bowen, J. A. (2003). *The Cambridge Companion to Conducting*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Carra, M. (1998). *Acerca de la interpretación en la música*. Discurso .
- Filosofem (2015). *Platón. Teoría de las Ideas*. Recuperado de <https://www.nodo50.org/filosofem/spip.php?article407>
- Lisk, E. S. (2007). *The Creative Director*. Delray Beach: Meredith Music Publications.
- López, G. Londoño, M. (2005). *Las bandas de música en Antioquia: oportunidad y*

compromiso. Universidad de Antioquia.

- Martínez, G. (s.f). *Evolución Histórica del Arte de Dirigir*. Recuperado de <http://www.ginesmartinezvera.com/Historia%20y%20t%C3%A9cnica%20de%20direcci%C3%B3n.pdf>
- Montoya, C. A. (2017). *Análisis del gesto, un acercamiento dialógico entre la técnica de Dirección de Alejandro Posada y el análisis tripartito de Jacques Nattiez*. Universidad EAFIT.
- Muñoz, D. (2014). *Cómo conseguir un gran sonido en los instrumentos de viento-metal*. SlideraShare.
- Pearson, B. (2009). *Rehearsing the Very Young Band - Part One*. Recuperado de https://www.brucepearsonmusic.com/articles/RehearsingTheVeryYoungBand_Pt1.pdf
- Plan Nacional de Música para la Convivencia (2012). *Manual para la Gestión de Bandas – Escuelas de Música*. Ministerio de Cultura
- Plan Nacional de Música para la Convivencia (2015). *Guía para la organización y el funcionamiento de escuelas de música*. Ministerio de Cultura.
- Restrepo, J. A. (2015). *Análisis musical con fines interpretativos de la obra Cuatro piezas características para Corno en Fa solo Op. 233 No. 1 del compositor Blas Emilio Atehortúa*. Universidad EAFIT.
- Rink, J. (2006). *La Interpretación Musical*. Alianza Música.
- Rozo, A. F. (2016). *Acercamiento al funcionamiento corporal del director musical en su etapa de formación*. Universidad Nacional de Colombia.
- Saudek, R. Bernstein, L. (Renovado, 1990). *El Arte de la Dirección*. [Video file]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=jroIxFZqeM4>
- Silvey, B. A. (2011). *Effects of Score Study on Novices' Conducting and Rehearsing: A Preliminary Investigation*. University of Illinois Press on behalf of the Council for Research in Music Education.
- Schonberg, H. (1990). *Los Grande Directores*. Buenos Aires: Javier Vergara.
- Shuller, G. (1997). *The Compleat Director*. New York: Oxford University Press.
- Schuldt-Jensen, M. (2015). *What Is Conducting? Signs, Principles, and Problems*. Signata (Online). URL : [http:// signata.revues.org/1126](http://signata.revues.org/1126)
- Valencia, V. (2011). *Bandas de música en Colombia: la creación musical en la perspectiva educativa*. Revista Acontratiempo.

Vinasco, J. A. (2011). *Una perspectiva semiótica de la interpretación musical*. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas.

Villareal, J. R. (2016). *Evolución y desarrollo de la dirección orquestal en México y el mundo*.

Revista Iberoamericana de las Ciencias Sociales y Humanísticas.

Wagner, R. (1869). *El arte de dirigir la orquesta*. Recuperado de

<http://www.archivowagner.com/escritos-de-richard-wagner/177-w/wagner-richard-1813-1883/472-el-arte-de-dirigir-la-orquesta>.

Wittry, D. (2007). *Beyon the Baton*. New York: Oxford University Press.

Figuras:

Figura 1. Pocesó del director. Schuldt-Jensen (2015) *What Is Conducting? Signs, Principles, and Problems*. Signata (Online). URL : [http:// signata.revues.org/1126](http://signata.revues.org/1126), p. 387.

Figura 2. *Representación sonido piramidal*. Recuperado de <https://www.teacherspayteachers.com/Product/Band-Sound-Pyramid-Poster-1646040>